

SCHUBERT

Sinfonie Nr. 4 in c

»Tragische«

Symphony No. 4 in C minor

»Tragic«

D 417

Herausgegeben von / Edited by

Arnold Feil

Douglas Woodfull-Harris

Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe

Urtext of the New Schubert Edition



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
TP 404

VORWORT

Im Sommer 1815, mit der Beendigung der dritten Sinfonie, scheint Schubert sich das Vokabular und das Formenrepertoire der klassischen Sinfonie nun ganz zu eigen gemacht zu haben. Er hat aufgenommen, was Mozart, Haydn, der frühe Beethoven geschrieben haben, und er hat zugleich – vor allem in der Disposition des Sonatenhauptsatzes – versucht, eigene Zeichen zu setzen. Er sieht, dass er, im Ganzen genommen, eine Position erreicht hat, von der aus neue Schritte möglich sind.

Ob Schubert seine vierte Sinfonie ausdrücklich für die ‚Übungen‘ des Liebhaberorchesters geschrieben hat, das seit Ende 1815 in Otto Hatwigs Wohnung im Schottenhof probte, ist schwer zu sagen. Anders als für die früheren Sinfonien, hat sich ein Stimmensatz, der eine Aufführung oder auch nur eine Einstudierung belegt, nicht erhalten. Dass Schubert aber das gerade zu jener Zeit größer gewordene Orchester im Auge hatte, ist wahrscheinlich, und auch der Umstand, dass in dieser Sinfonie vier Hörner verlangt sind, spricht eher dafür als dagegen: Klarinetten, Fagotte und Trompeten waren in diesem Orchester dreifach besetzt, und es ist anzunehmen, dass mancher der Bläser in der Lage war, verschiedene Blasinstrumente zu spielen. Jedenfalls tritt Schubert in dieser Sinfonie mit neuem Anspruch auf. Darauf deutet bereits die Wahl der Tonart: D-Dur und B-Dur, die Tonarten der früheren Sinfonien sind gleichsam ‚konventionelle‘ Tonarten der Gattung, c-Moll hingegen setzt einen eigenen Akzent – und Schubert unterstreicht dies noch durch den eigenhändigen Zusatz ‚Tragische‘ zum Titel ‚Sinfonie in C minor‘. Der Affekt dieser Tonart war ja doch festgelegt durch Mozart (mit dessen c-Moll-Fantasie und Sonate für Klavier sich Schubert früh auseinandergesetzt hatte) und durch Beethoven. ‚Tragisch‘ meint dabei freilich, wie der Duktus der Sinfonie zeigt, weniger ‚pathetisch‘ als ‚kämpferisch‘, ‚sich feindlichen Gewalten stellen und diese überwinden‘. Diesen neuen Anspruch

bekräftigt nun auch die Faktur der Sinfonie. (W. Dürr)

Für keine der frühen Sinfonien Schuberts kennen wir den Anlass der Entstehung sowie Ort und Datum der ersten Aufführungen. Zum ersten Mal öffentlich aufgeführt wurde die Vierte dann am 19. November 1849 in Leipzig durch Ferdinand Riccius. Zum ersten Mal gedruckt wurde sie 1884 in der alten Gesamtausgabe der Werke Schuberts bei Breitkopf & Härtel, Leipzig (Serie I, Nr. 4); die Redaktion hatte Johannes Brahms. Allerdings war der zweite Satz allein bereits 1871 bei C. F. Peters in Leipzig schon einmal in Partitur gedruckt erschienen.

Als Vorlage für die Neuausgabe hat die autographe Partitur im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gedient. Außerdem konnte eine Partiturabschrift des Kopisten Franz Hlawaczek, die vermutlich für Ferdinand Schubert angefertigt worden ist, konsultiert werden. Die autographe Partitur zeigt Schuberts Art und Weise der Niederschrift besonders deutlich: Immer wieder ist zu beobachten, dass Varianten wiederkehrender Partien nicht kompositorischer Absicht entspringen, dass sie vielmehr Flüchtigkeiten der ersten und stets eiligen Niederschrift sind, bei der es Schubert auf Präzision für’s Detail ganz offensichtlich nicht ankam. Entsprechend unsicher war der zeitgenössische Kopist, und deshalb geben solche sekundären Quellen dem Editor der Neuausgabe weniger Hilfe, als er erwartet. Umso mehr ist er, von dem man einen heute, und das heißt nach heutigen ‚Spiel-Regeln‘ praktikablen Notentext erwartet, verpflichtet, die Schubertsche Niederschrift zu präzisieren, d. h. überhaupt les- und spielbar zu machen, also evtl. hier zurechtzurücken, dort anzugleichen.

Über Entstehung, Quellenlage und weitere Einzelheiten der Überlieferung unterrichten ausführlich das Vorwort und der Abschnitt *Quellen und Lesarten* in Band V/2 der *Neuen Schubert-Ausgabe* (BA 5538). Arnold Feil

ZUR EDITION

Die Interpretation dynamischer Vorschriften stellt in Schuberts Musik vor gewisse Schwierigkeiten. Dies betrifft insbesondere die Betonungszeichen *fz* (*sfz*, *ffz*) und *fp* (*sfp*) und die Akzente (>). Durch diese markiert Schubert, was melodisch, harmonisch oder rhythmisch hervorzuheben ist: sie verdeutlichen die Struktur des Satzes – oft aber sind sie auch nur aus dem Impetus des Schreibens gesetzt. Nicht überall sind diese Zeichen mit Sicherheit den einzelnen Instrumenten zuzuweisen und in den musikalischen Verlauf einzuordnen; offensichtlich resultiert ihre Häufigkeit manchmal auch aus noch nicht ganz ausgereiften Vorstellungen von der Struktur des Satzes. Akzent (>), *fz* (*sfz*) und *fp* (*sfp*) sind häufig synonym verwendet und können füreinander eintreten. Dennoch haben die Herausgeber nur dort, wo mehrere dieser Betonungszeichen gleichzeitig beziehungsweise nebeneinander in derselben Funktion auftreten, angeglichen, um Verwirrung zu vermeiden. Wo *ff* und *fz* zusammen begegnen, bezeichnet das erste die dynamische Situation allgemein, während das zweite im Hinblick auf eine rhythmische Struktur eine besondere Betonung fordert.

Schubert notiert Bläserpaare, mit Ausnahme der Flöten, jeweils auf einem System. Wenn eine der beiden Stimmen allein spielen soll, schreibt er „I“ („II“), „Solo“ oder „Solo I“ vor,

oder er setzt Pausen für das andere Instrument. Nur in wenigen Fällen scheint die Vorschrift „Solo“ auch ein solistisches Hervortreten der Stimme zu meinen. Da Schuberts Notierung hierbei keine Konsequenz zeigt, ist sie nicht konserviert, sondern zugunsten einer besseren Übersichtlichkeit der neuen Partitur von Fall zu Fall umgeschrieben worden. Dabei ist „Solo“ und „Solo I“ stets als „I“ oder durch Pausen für das zweite Instrument wiedergegeben.

Zusätze der Herausgeber sind folgendermaßen gekennzeichnet: Buchstaben und Ziffern durch Kursive (da die Ziffern 3 und 6 bei Triolen und Sextolen etc. jedoch immer kursiv erscheinen, sind hier die ergänzten kleiner gestochen); Hauptnoten, Pausen, Punkte und Striche, Fermaten und Ornamente durch Kleinstich; Akzentzeichen, Notenhäse, Crescendo- und Decrescendo-Gabeln durch dünneren Stich, Bogen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Akzidenzien durch eckige Klammern.

Ohne Kennzeichnung werden ergänzt: Akzidenzien, die sich aufgrund von Schuberts Notierungsweise als selbstverständlich ergeben; Warnungsakzidenzien, die durch andere Stimmen oder Parallelstellen belegt sind; fehlende Schlüssel; fehlende Ganztaktpausen; Bogen von der Vorschlags- zur Hauptnote.

PREFACE

When Schubert finished the Third Symphony in the summer of 1815, he seemed to have fully assimilated the vocabulary and formal repertoire of the classical symphony. He had absorbed what Mozart, Haydn and the early Beethoven had written while attempting to add personal touches, especially in the design of the opening sonata-allegro. He realized that he had, by and large, reached a position that enabled him to strike out on new paths.

Whether Schubert expressly intended his Fourth Symphony for the “sessions” of the amateur orchestra that met regularly from late 1815 at the home of Otto Hatwig, in the Schottenhof, is difficult to say. Unlike the earlier symphonies, it has not come down to us in a set of orchestral parts to prove that it was performed, or even rehearsed. Yet he probably had in mind the expanded orchestra emerging at that time, as is suggested by the fact that the symphony is scored for four horns. It also calls for three clarinets, bassoons and trumpets, and we can assume that many of the wind players were capable of handling several instruments. Whatever the case, the symphony strikes a new earnestness of tone. This is already apparent in Schubert’s choice of key. If D major and B-flat major, the keys of his earlier symphonies, are what we might call the genre’s “conventional” keys, C minor has an individual accent which Schubert further underscored by adding the subtitle “Tragic” to the title “Symphony in C minor”. The emotional substance of this key had, of course, been laid down by Mozart (whose C minor Fantasy and Piano Sonata Schubert had studied at an early date) and by Beethoven. Yet, as the symphony’s underlying mood reveals, “tragic” has less to do with pathos and catharsis than with “struggle, with confronting and overcoming opposing forces.” This new level of seriousness is also reinforced

by the symphony’s musical workmanship (W. Dürr).

We know nothing about the reasons that led Schubert to compose his early symphonies, nor about the places and dates of their first performance. The Fourth was given its first public performance on 19 November 1849 by Ferdinand Riccius in Leipzig. It was published for the first time by Breitkopf & Härtel in series 1, no. 4, of the old *Gesamtausgabe*, edited by Johannes Brahms. Before then, however, the second movement had already been issued in full score by C. F. Peters in Leipzig (1871).

Our edition is based on the autograph score owned by the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna. We were also able to consult a handwritten copy of the full score prepared by the copyist Franz Hlawaczek, presumably for Ferdinand Schubert. Schubert’s score offers a particularly clear example of the way he wrote out his music. Again and again we can see that variants of recurring passages, rather than being intentional, are nothing more than slips of the pen occurring in his invariably hasty initial full drafts, where he was quite obviously unconcerned about accuracy of detail. This also unsettled the contemporary copyist, with the result that the present editors, from whom musicians today expect a “practicable” musical text, are offered less help than might be expected from secondary sources of this sort. The editors are thus all the more obligated to make Schubert’s manuscript more precise – that is, legible and playable at all – by adding sundry adjustments and standardizations as necessary.

Detailed information regarding the origin and history of this work and its sources can be found in the *Vorwort* and *Quellen und Lesarten* in Volume V/2 of the *Neue Schubert-Ausgabe* (BA 5538).

Arnold Feil

(translated by J. Bradford Robinson)

EDITORIAL NOTE

To interpret Schubert's dynamic markings, especially the accent signs *fz* (*sfz*, *ffz*) and *fp* (*sfp*) as well as the accent mark (>) certain points need to be clarified. Schubert used these marks to indicate which aspects of the melody, harmony or rhythm are to be emphasized: they clarify the structure of the musical fabric, though often they merely reflect the impetus of the composer. They cannot always be assigned unambiguously to particular instruments or incorporated within the flow of the music; in some cases their frequency evidently resulted from the uncertainty as to the final structure of the music.

The accent mark (>), *fz* (*sfz*) and *fp* (*sfp*) are often used synonymously and interchangeably. Nevertheless, only in those passages where several of these marks occur simultaneously or successively with the same meaning have we made them consistent in order to avoid confusion. Where *ff* and *fz* occur together, the first refers to the dynamic level in general whereas the second calls for a particular accent with respect to a rhythmic figure.

Except for the flutes, Schubert always notated pairs of wind instruments on a single staff. If one of the two instruments is to play

solo, he wrote "I" ("II"), "Solo" or "Solo I", or added rests for the other instrument. In very few cases did he write "Solo" to indicate that the part is meant to stand out. Since Schubert's notation is inconsistent in this respect we have not retained it; instead, for the sake of clarity, we have altered it in the new score as required by the context, replacing "Solo" or "Solo I" by "I" or by rests for the other instrument.

Editorial additions are indicated as follows: Letterpress and figures by italics (since, however, the figures 3 and 5 in triplets and sextuplets always appear in italics, additions in this case are printed small); principal notes, rests, dots, pauses and ornaments by small print; accents, note-stems, crescendo and decrescendo "hairpins" by lighter print; phrasing by dotted slurs; appoggiaturas and grace-notes, accidentals by square brackets.

The following have been supplied without comment: accidentals which on the basis of Schubert's style of notation can be taken for granted; precautionary accidentals whose applicability is verified by other parts or analogous passages; missing clefs; missing whole-bar rests; slurs from appoggiatura to principal notes.

© by Bärenreiter